

Naratyvinės strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Epizacijos / rapsodizacijos technika

Rasa Vasinauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: vasinauskaite@yahoo.fr

Straipsnyje analizuojamos šiuolaikinės režisūros strategijos, ardančios fabulinę sceninio veiksmo konstrukciją. Remiantis Lietuvos ir užsienio teatro pavyzdžiais, išskiriama *epizacijos / rapsodizacijos* technika, kuri tradicinę veiksmo ir atvaizdavimo sampratą keičia performatyvaus sakymo aktu ir išryškina montažinę spektaklio struktūrą.

RAKTAŽODŽIAI: epizacija, imitacija, montažas, naracija, postdraminis teatras

Teorinė šiuolaikinio (postmodernaus) teatro refleksija neapsieina be postdraminio teatro sąvokos. Vokiečio Hanso-Thieso Lehmanno terminas¹, pastarąjį dešimtmetį aktyviai diskutuotas ir kritikuotas, ne tik prigijo, bet ir tapo savotišku visrakčiu, atrakinančiu skirtingas šiuolaikinės sceninės praktikos formas. Anot Catherine'os Bouko, postdramiškumas tapo pačia tikriausia sinkretiško spektaklio, kuriame susitinka teatras, šokis, opera, instaliacijos, plastiniai menai, performansas ir t. t., paradigma². Ja grindžiama bet kokia „intermeninė“, sujungianti ar supriešinti skirtingas menines praktikas ir meno rūšis, teatrinė veikla. Tačiau paviršutiniškai kalbant apie postdramiškumą pamirštama svarbiausia jo sąlyga – skirtingos meno rūšys čia turi išsaugoti savo autonomiškumą. Bet koks bandymas jas ar jų elementus hierarchizuoti, pajungti estetinei ir prasmei spektaklio vienovei grąžina pastarąjį prie dramatinės logikos. Šiuo požiūriu postdraminio teatro / spektaklio sąvoka yra ir išlaisvinanti, ir varžanti – anaip tol ne kiekvienas dramą ignoruojantis spektaklis gali būti pavadintas postdraminiu, o postdraminiu gali tapti net toks, kuris gimsta iš dramos. Kitaip tariant, postdramiškumo bruožų gali būti daug, tačiau vienas svarbiausių skiriamųjų šios paradigmos kriterijų – *nefabulinis* kūrinio organizavimo principas.

Fabula – esminė dramatinio (ir sceninio) veiksmo kategorija. Ja grindžiamas teatro mimetiškumas, atskiriantis jį nuo kitų meninės kūrybos praktikų. Mimetiškas kaip veiksmas, o ne pasakojimas, sceninės reprezentacijos sampratos sinonimas („bet koks su *mimēsis* susijęs fenomenas <...> neišvengiamai yra *reprezentacija* Aristotelio prasme“³), suteikiančios teatrui pasaulio atvaizdavimo privilegiją. Būtent su dramos, kaip išbaigtos fabulinės ir mimetinės konstrukcijos (grįstos užuomazga, raida, atomazga,

1 Lehmann 2010. (Knyga vokiečių kalba pasirodė 1999 m., prancūzų – 2002 m., anglų – 2006 m., lietuvių – 2010 m.).

2 Bouko 2010: 13.

3 Dessons 2005: 32.

į kurią įtraukiami personažai, dialogai ir kt.), ekstremalioomis transformacijomis siejami ir veiksmo, ir reprezentacijos pokyčiai, verčiantys teoretikus permąstyti XX a. pab. – XXI a. pr. dramaturgijos ir scenos meno raidą. Vis dėlto ir čia galima išvystyti postdramiško paradokso – tai, kas išlaisvino teatrą iš dramos, suteikė kitą kokybę ir dramai, ir scenai. Fabulos, paprasčiau tariant, intrigos (o su ja ir draminių kolizijų bei veikiančių personažų) atsisakymas pavertė dramą koliažiniu ir polifoniniu skirtingų balsų, pozicijų, prisiminimų, o spektaklį – judesių, gestų, pasakojimų, garsų ir vaizdų montažiniu diskursu, kuris, ignoruodamas priežastinių ryšių ir nuoseklumo logiką, vis tiek demonstruoja savo teminį, ritminį, performatyvųjį ar vizualųjį „baigtinumą“ ir dramatinizuoja ne tiek vidinius naujos struktūros elementus, kiek jų percepciją. Kitaip tariant, tiek dramos kūrinys, tiek spektaklis, permąstydami, laužydami savo tradicinius rėmus, kuria naujas visų pirma suvokimo galimybes. Žvelgiant iš žiūrovų pozicijų, – interpretaciją draminiame teatre pakeitė *dramatizavimas* postdraminiame⁴.

Žinoma, anaipol ne visas šiuolaikinis teatras įžengė į postdraminio teritoriją. Lehmanno knygoje nuo pat modernistinių teatro ieškojimų iki XX a. pab. brėžta teatrinės ir sceninės praktikos pokyčių linija nėra vienakryptė – ji išsišakoja į daugelį su istoriniais, kultūriniais, net politiniais aspektais susijusių ir postmodernizmo estetikai antrinančių estetinių poslinkių ir nutrūksta ties 1999 m. Tačiau ištraukti į paviršių ir įvardyti, postdramiško bruožai ar elementai iki šiol duoda postūmį naujoms spektaklio ar jo suvokimo analizėms, juolab padeda įsitvirtinti netikėtoms vadinamojo *interpretacinio, režisūrinio teatro* formoms. Būtent pastarasis dėl nuolatinės statytojų ir atlikėjų kartų kaitos, jų patiriamų kūrybinių ir socialinių iššūkių turi daugiau lankstumo ir atsinaujinimo potencialo nei „grynieji“ postdraminio teatro modeliai, demonstruojantys iki sustabarėjimo išstobulintą paskirų jų kūrėjų kalbą.

Šiame straipsnyje apžvelgsime šiuolaikiniam režisūriniam teatrui būdingą *epizacijos* techniką. Skirtingų režisierių spektakliuose ji įgyja skirtingus pavidalus, tačiau išsaugo svarbiausią savo bruožą – kvestionuoja teatro mimetiškumą ir iliuziškumą, provokuoja naujus sceninio naratyvo sukūrimo, atlikimo ir suvokimo būdus.

Imitacija vs epizacija

Pastarojo dešimtmečio užsienio ir Lietuvos teatre pastebimas itin ryškus spektaklio posūkis nuo mimezės prie diegezės, nuo veiksmo – prie pasakojimo, šį paverčiant struktūriniu

4 Žiūrovas negali „nedramatizuoti“, t. y. net atsidūręs ekstremaliausiame spektaklį neigiančiame reginyje, jis negali neieškoti prasmės ir ryšio tarp to, ką girdi, mato, jaučia ar patiria (žr.: Mervant-Roux 2007: 44). Pasitelkdama dramatizavimo sampratą, Bouko postdraminio spektaklio recepciją apibūdina kaip teminių ir multisensorinių (naratyvinių, performatyvių, vizualių ir kt.) *izotopijų* savarankišką atranką bei identifikavimą ir alegorinį jų prasmės skaitymą (žr.: Bouko 2010).

sceninės (re)prezentacijos ašimi⁵. Pasakojimas (naracija), kaip sakymo aktas, įsiterpia į mimetinį (atvaizdavimo, veikimo) veiksmą, jį sustabdo, modifikuoja, o dažnai tampa ir mimetinio veiksmo išraiška. Draminio veiksmo kontekste pasakojimo atsiradimas reiškia veiksmo perėjimą prie kito režimo, kai aktoriai tampa ir naratoriais, ir / arba savo pasakojimo veikėjais; postdraminiame spektaklyje pats veiksmas įgyja naratyvinę formą. Tokia forma būdinga daugumai „verbatime“, dokumentinio, monologinio teatro ar spektaklio-pasakojimo modelių, kurie dažnai pavadinami *poepiniai*⁶.

Veiksmo ir pasakojimo susidūrimo situacija nėra nauja. Ji būdinga antikinei tragedijai, kur prieš atomazgą pasirodęs šauklis praneša (papasakoja) apie kitur, toli su svarbiausiais personažais įvykius, arba tam tikras personažas nupasakoja iki šiol nežinotą situacijos priešistorę. Antikinės dramos tyrinėtojai, besiremiantys klasikine naratologija, tokį pasakojimą vertina kaip diegutinį interją, o šauklį – kaip anoniminę diskursyvinę instanciją, kuri nors ir įgyja subjektyvių bruožų, vis tiek nedalyvauja įvykiuose, o tik apie juos praneša⁷. Elenos Vaou nuomone, toks požiūris klaidingas, nes pats kalbėjimas čia įgyja kitą formą ir reikšmę: „Pasakojimas, praturtintas ir sustiprintas kūno kalba, kalbėjimo ritmu ir žodžių harmonija, nebėra nekaltas, objektyvus, anoniminis kalbėjimas. Jis kuria teatrą iš paties sakymo akto scenoje“⁸. Toks pasakojimas / sakymas transformuojasi į performatyvų, pasakotojas virsta atlikėju – jo istorija tampa intriga, kalba – emociu ir vaizdingu kalbėjimu; atlikdamas savo vaidmenį, jis prisiima ir tų, apie kuriuos pasakoja, vaidmenis ir taip pasakojimą paverčia *atvaizdavimu*. „Kalbėjimas sukuria pasaulį, kuris egzistuoja tik vaizduotėje, gimusioje iš scenoje skambančių žodžių teatrališkumo. Šauklis tampa poetu, kūrėju. Kalbėjimas transformuojasi į veiksmo „tikrovę“, kuri jo paties nekeičia, nes jo diskursas nėra metaforinis ir neturi referento“⁹. Vaou tokį pasakojimą pavadina metateatrinium – tai nėra teatras teatre, o reiškia teatrinio elemento įsiterpimą į dramaturginę tragedijos kompoziciją; tai įvykis, kuris tragišką istoriją paverčia suprantama žiūrovams, sustiprina jos emocinį poveikį ir suinteresuotumą būsima atomazga; be to, tai tarsi kinematografinis istorijos „pavaizdavimas“, nukreiptas į žiūrovų vaizduotę ir aktyvinantis jų interpretacinę veiklą.

Epizaciją, kaip vieną iš dramos krizės požymių, savo knygoje „Modernios dramos teorija“ dar 1956 m. aptarė vengrų kilmės vokiečių teoretikas Peteris Szondi¹⁰. Jį

5 Pasakojimo ir atlikimo sankirtas G. Varno spektaklyje „Tolima šalis“ analizavo R. Mažeikienė (žr.: Mažeikienė, R. Apie naratyvumą šiuolaikiniame teatre: spektaklio „Tolima šalis“ atvejis. *Menotyra*. 2010. 17(2): 160–168); į sceninės epizacijos momentus R. Tumino spektakliuose atkreipė dėmesį R. Balevičiūtė (žr.: Balevičiūtė, R. Epinio, postdraminio ir žaidybinio teatro sankirtos Rimo Tumino režisūroje. *Menotyra*. 2012. 19(2): 114–121). Nemažai dėmesio naratyviniams šiuolaikinės dramos ypatumams skiria užsienio teoretikai.

6 Lehmann 2010: 163–165.

7 Žr. Barret 2002.

8 Vaou 2006.

9 Ten pat.

10 Szondi 2006.

savaip pratęsė ir sąvoką išplėtojo modernios ir postmodernios dramaturgijos bei teatro tyrėjas prancūzas Jeanas-Pierre'as Sarrazacas¹¹. Abu autoriai epizaciją supranta ne vien brechtiška, o gerokai platesne prasme – tai ir naratoriaus bei naratyvinių epizodų intarpai, montažo ir fragmentavimo, distancijavimo ir reflektavimo, citavimo ir komentavimo technika – tai yra bet koks nuoseklus priešastinio veiksmo *pertraukimas*, gimdantis *hibridinę* kūrinio formą. Brechtui epizacija (veiksmo ir pasakojimo dialektika) buvo reikalinga kaip suponuojanti kritinį [žiūrovų] požiūrį į teatro vaizduojamas istorijas bei situacijas ir į pačią reprezentuojamą tikrovę; šiuolaikinei dramai ir teatrui – kaip naujos, autorefleksyvios tikrovės sukūrimo įrankis, atskleidžiantis ir kūrėjų asmenišką, ir kritinį jos vertinimą. Tai, kad epizacija yra naujos meninės formos sukūrimo „technika“, rodo ir Sarrazaco sugalvoti rapsodijos (*rhapsodie*), rapsodo (*rhapsode*) ir rapsodizacijos (*rhapsodisation*) pavadinimai: rapsodas dekomponuoja ir rekomponuoja, jungia ir priešina epiškumą ir dramatiškumą, kad išgautų naują formą – *rapsodiją*, kurioje visiškai nesilaikant fabulos reikalavimų sukasi draminių, epinių ir lyrinių formų kaleidoskopas, įtraukiantis aukštą ir žemą, tragišką ir komišką, teatrą ir ne teatrą bei išsidėliojantis į dinamiško montažo raštą, persmelktą subjektyvaus pasakojančio ir klausiančio balso¹².

Būtent epizacijos / rapsodizacijos dominantė regisi persmelkusi ne tik naujosios, XX a. pab. – XXI a. pr. dramaturgijos, bet ir šiuolaikinio bei postdraminio teatro pavyzdžius. Turint galvoje Elfriede's Jelinek, Martino Crimpo, Rolando Schimmelpfeningo, Jeano-Luco Lagarce'o, Danielio Danis, Dea'os Loher, Sarah'os Kane pjeses ar, pavyzdžiui, flamandų režisieriaus Jano Lauwerso ir jo grupės „Needcompany“ spektaklius, į akis krinta jų *naratyvinė / pasakojamoji* prigimtis. Išskirtinai naratyvinės yra Jevgenijaus Griškoveco „draminės istorijos“, kurios turėjo įtakos vėlesniems rusų autorių ir režisierių eksperimentams, pavyzdžiui, Ivano Vyrypajevo muzikiniams pasakojimams. Naracijos ir epizacijos technika ryški latvio Alvio Hermanio, lenko Krzysztofo Warlikowskio, šveicaro Christopho Marthalerio spektakliuose.

„Pasakojimas turi didžiulę galią“¹³, – sako Hansas-Georgas Gadameris. Pasakojimas naujojoje dramoje suponuoja vieną svarbiausių ir postmoderniai kultūrai itin aktualią daugybiškumo, heterogeniškumo galimybę pačioje teksto struktūroje. Skirtingų balsų polifonija, žodžių žaismės ir punktuacijos dinamika pretenduoja į metakalbinį teatrą – pasakojimas ir kalba, sukurdami savo tikrovę, eliminuoja fiktyvų tikrovės už scenos pavaizdavimo poreikį. Šis „neatvaizduojamumo“ aspektas, artimas antikinės tragedijos šauklio pasakojimams, leidžia išvengti simuliacrų ir simuliacijos [scenoje] dauginimo ir atveria platesnius žiūrovų vaizduotės horizontus, steigia intymesnius komunikacinius ryšius.

11 Sarrazac 1999 (1981); 2005; 2012.

12 Sarrazac 2005: 184.

13 Gadamer 1999: 272.

Pasakojimas – kaip veiksmas

Lietuvių režisieriaus Cezario Graužinio suburtos „cezario grupės“ spektakliai neatsitiktinai buvo pavadinti „vaizduotės teatru“. Nuo pat pirmųjų savo darbų kartu (Rolando Schimmelpfeningo „Arabiška naktis“, 2003; „Už geresnį gyvenimą“, 2004; Martino Crimpo „Pasikėsinimai į ją“, 2005) režisierius ir aktoriai suko *sceninės naracijos* link, atsisakydami tradicinės vaidybos ir suteikdami dinamikos bei žaismingumo pačiam pasakojimo aktui. Schimmelpfeningo ir Crimpo pjesės, kuriose pasakojimas atlieka svarbiausią tekstinės kompozicijos funkciją, paskatino vėlesnius grupės eksperimentus – spektaklius, kurtus pagal savo „pasakojimus“ („Drąsi šalis“, 2007; „Viskas ar nieko“, 2009), poezijos („Nutulę toliai“ pagal Pauliaus Širvio poeziją, 2010) ar spektaklius vaikams („Lai lai lai“, 2011). Galima net sakyti, kad Graužiniui apskritai artimesnis ne pagal dramines, o greičiau postdramines taisykles kuriamas teatras – režisieriaus biografijoje nemažai spektaklių, statytų pagal prozos kūrinius, paverčiant juos savita subjektyvių pasakojimų kompozicija.

Viena esminių „cezario grupės“ ypatybių – scenografijos ir pagalbinių vizualių priemonių atsisakymas susitelkiant ne prie vizualaus (vaidinama beveik tuščioje aikštelėje, pasitelkiami tik patys būtinausi daiktai), o kalbinio naratyvo. Nors pirmuosiuose grupės spektakliuose dar buvo bandoma kurti pasakotojus-personažus, tai vėlesniuose beveik nepamatysime fiktyvių veikėjų, nes aktoriai nei persikūnija, nei transformuojasi į tą kalbinį subjektą, kurio žodžius taria. Vis dėlto skirtingos elgesio, gestikuliacijos ir judėjimo bei kalbėjimo manieros, tarsi sutapatintos su pačia aktoriaus individualybe, leidžia atsirasti skirtingo charakterio, nuotaikų, net skirtingos patirties sceninėms tapatybėms. Būtent iš jų požiūrių, komentarų, svajonių, džiaugsmų ar liūdesio akimirčių, kuriomis aktoriais spektaklio eigoje dalijasi su žiūrovais, gimsta nestabilus, polifoniškas, tarsi neturintis nei pradžios nei pabaigos naratyvas. Naratyvas, kuriame „žaidžiama“ pasakojančiojo personalizacija ir depersonalizacija, verčiančia nuolat klausiti, kas kalba – aktorius ar personažas? Riba tarp jų plonytė, kartais nepastebima.

Naratologijos teoretikas Gerard'as Genette'as, analizuodamas pasakojimo instancijas naratyviniuose tekstuose, atskiria heterodiegetinį ir homodiegetinį pasakojimus – pirmajame pasakotojas nedalyvauja istorijos įvykiuose, antruoju – pats yra ir sakytojas, ir dalyvis-veikėjas¹⁴. Teatre homodiegetinis pasakojimas yra ypač klastingas – jis tarsi apnuogina aktorių, priverčia jį sakyti „aš“ ir kartu savąjį „aš“ paneigti, kalbėti apie kitą savo vardu ir apie save – kito vardu. Ši „aš“ – „kitas“ dialektika, nebūdinga draminiam (ir būdinga epiniam brechtiškajam) teatru, šiuolaikiniame teatre tampa sceninio veiksmo / teatralizacijos imperatyvu, nes atlikėjams svarbu ne tik papasakoti istorijas, kurių iš tikrųjų gali net ir nebūti, o sukurti

¹⁴ Keršytė 2010: 156.

bendrą su žiūrovais *spektaklio atsiradimo situaciją*. Kadangi sakymo aktas vyksta realiu laiku ir realioje erdvėje, jis neišvengiamai suponuoja vaidybos / atlikimo momentus.

„Cezario grupės“ spektakliai yra nuotaikų, būsenų, požiūrių susikirtimo ir papildymo variacijos aktoriams rutuliojant vieną ar kitą temą. Temų variacijos įgyja savotišką muzikinę-džiazinę kompoziciją, kur aktoriai savo balsais ir kūnais groja tarsi instrumentais. Šioje struktūroje atsiranda vietos motyvams ir leitmotyvams – pasakojimai fragmentiški, skirtingų „tonacijų“, vieno pradėtą istoriją gali pratęsti kitas aktorius. Grupė vaidina mažose aikštelėse, labai arti žiūrovų, ir tiesioginio ryšio – „artimumo per atstumą, o ne atstumo nutolinimo“¹⁵ – kūrimas su auditorija tampa vienu svarbiausiu aktorių bei režisieriaus uždaviniu.

Jei „cezario grupės“ pasakojamuosiuose spektakliuose mimezės elementas neišnyksta, tai „Atviro rato“ grupės programiniuose spektakliuose „Atviras ratas“ ir „Lietaus žemė“ jos siekiama atsisakyti. Įsikūrusi 2006 m., jaunų aktorių grupė iki šiol laikosi idėjos: „Išdrįsti kalbėti, tai tas pat kaip išpažinti. Išpažindamas pažįsti save. Per save – apie kitus. Atvirai kalbėdami apie save – kalbame apie savo kartą.“¹⁶ Pirmasis grupės spektaklis – Aido Giniočio režisuotos autobiografinės improvizacijos „Atviras ratas“ (2004) – nepriminė tradicinio: susėdę ratu, aktoriai pasakojo vieni kitiems ir žiūrovams savo vaikystės ir paauglystės nuotykius, dalijosi pirmosiomis skaudžiomis patirtimis.

Spektaklio „Atviras ratas“ struktūra ciklinė ir primena vaikišką skaičiuotę – vieną istoriją čia pratęsia kita, aktoriui bakstelėjus pirštu į bet kurį grupės kolegą (iš čia improvizacijos momentas, nes pasakojimų eiga kiekvieną kartą kinta). Tokiu bakstelėjimu pasirenkami ir tie, kurie suteikia pasakojimui „vaizdinį“ pavidalą, nes kai kuriuos istorijų momentus aktoriai atvaizduoja tiesiogine to žodžio prasme – gestais, judesiais, net atkartodami pasakotojo žodžius. Toks atvaizdavimas būdingas ir „cezario grupės“ spektakliams – aktoriai gestikuliuoja, tačiau gestai čia yra autoreferentiški, reiškia patys save ir atlieka greičiau pantomiminės iliustracijos žodžiams funkciją. Arba, perfrazuojant Bouko, tai ikoniniai gestai, kurie nors ir nurodo į užsceninę tikrovę, savo reikšmes „išsemia“ pasakoto žodžio, sakinio ar visos istorijos kontekste. Iš pažiūros primityvūs vaidavimo momentai, susijungę su kalbėjimo intonacijomis, abiejų grupių spektakliuose įskelia dramatiškumo ar komiško „žiezirbas“, „prijaukina“ žiūrovus.

Spektaklyje „Lietaus žemė“ (2011), pavadintame biografinėmis improvizacijomis, aktoriai ir režisierius pratęsė „atviro rato“ principą, tik šįkart pasakojamos artimų, pažįstamų žmonių ar tiesiog įsivaizduojamos tarpukario ir pokario istorijos. Aktoriai nesiekia istorijų dokumentiškumo, greičiau jas „suasmenina“, o kartu suteikia labiau apibendrintą, dramaturgiškai išbaigtą charakterį. Istorijos dėliojamos chronologiškai, tad kai kurie pasakojimai virsta likimų liudijimais. Šie liudijimai taip pat įgyja linksmų ir dramatiškų atspalvių, kuriuos aktoriai sustiprina ne tik pasakojimų posūkiiais, kiek

15 Lehmann 2010: 166.

16 <http://atvirasratas.lt/ideja/>; žiūrėta: 2013 05 09.

naudodami autentiškus, vienos ar kitos istorijos veikėjui „priklausančius“ daiktus – jie nurodo į savininko būdą ar užsiėmimą, tampa kalbėjimo pretekstu, juolab virsta tarpininku tarp pasakotojo ir istorijos „subjekto“. Toks daiktų tarpininkavimas sustiprina emocinį pasakojimų lygmenį ir tiesiogiai veikia pasakojimo manierą – tarp aktorių ir tų, apie kuriuos pasakojama, užsimezga itin artimas ryšys, kartais atrodo, kad pasakodami aktoriai išgyvena savo veikėjų dramas.

„Atviro rato“ ir „Lietaus žemės“ spektakliai vaidinami tuščioje erdvėje – sėdintys aplink aktorius žiūrovai tampa ne tik „gyva dekoracija“, tačiau ir tais realiais klausytojais bei žiūrėtojais, nuo kurių nuotaikos ar nebylių reakcijų priklauso užsimezgančio kontakto kokybė. Kontakto, kuris žvelgiant iš recepcijos pozicijų aprėpia tris ne tik žiūrovams, bet ir patiems kūrėjams aktualius sluoksnius: atlikimo, – kai svarbus tampa ne tik atskiros istorijos „intonavimas“, bet ir aktoriaus / pasakotojo santykis į ją (varijuojami lyrizmo ir distancijavimo momentai); kompozicijos, – kai istorijų „poliskopija“¹⁷ sukuria dinamiškus tarpusavio ryšius, o vienas įvykis gali būti pateiktas iš skirtingų požiūrio taškų; refleksijos, – kai pasakojimas / atlikimas ne tik veikia tiesiogiai, bet ir pažadina asmeninę ir / arba kolektyvinę patirtį bei atmintį.

Tiek „Atviro rato“, tiek „cezario grupės“, taip pat daugelyje naratyvine struktūra grįstų spektaklių refleksija ir percepcija įgyja *holistinį* pobūdį: vieno pasakojimo poveikis ir reikšmė nebūtinai sutampa su jų visuma; antra vertus, pasakojimų montažas ir koliažas kviečia žiūrovus retrospektyviai visumos apžvalgai, nes tik iš jos pozicijų gali būti suprastas ir įvertintas atskiras pasakojamos istorijos fragmentas. Kitaip tariant, naratyvinės struktūros spektakliuose, kur sceninį / draminių veiksmą pakeičia sakymo ir vaizdavimo dialektika, žiūrovai nėra vien stebėtojai, klausytojai ir suvokėjai, bet ir savo asmeninių, vaizduotės ir patirties inspirotojų istorijų kūrėjai.

Komunikacinės prievartos diskursas

Markas Lipoveckis, analizuodamas naująją rusų dramaturgiją ir spektaklius, kalba apie „prievartos performansus“ – prievartos diskursas būdingas ne tik posovietinei naujai dramai ar teatrui, bet ir visam naujojo rašymo judėjimui, inspirotoam pasikeitusios realybės. „Šis diskursas – tai sociokultūrinių biologinės agresijos išraiškų suma, tačiau jo negalima priskirti vien biologiniams faktoriams, nes agresija čia pateikiama kaip viena iš kolektyvinių, *komunalinių* kūnų saviidentifikacijos ir savirealizacijos formų.“¹⁸ Komunaliniais kūnais teoretikas vadina tokias dabarties laikui ir kultūrai priklausančias tapatybes, kurios yra nuolatinės kovinės būsenos, nuolat patiria ar

17 B. Métais-Chastanier „naracijų poliskopija“ vadina subjektyvių požiūrių, organizuojančių pasakojimą, kaleidoskopą. Scenoje toks poliskopiškas naratyvas suponuoja daugybę percepcijų – žiūrovai ne tik suvokia pasakojimus kaip visumą, bet ir, priklausomai nuo pasakotojo požiūrio, kiekvieną pasakojimą atskirai. Žr.: Métais-Chastanier 2006.

18 Липовецкий; Боймерс 2012: 41.

skleidžia agresiją bei smurtą, tad ir jų komunikacija yra grindžiama prievartos kalba, neatstovaujanti jokiai politinei, religinei ar kultūrinei ideologijai. Anot autoriaus, būtent šiuolaikinių *komunikacinės prievartos* formų analizė atsidūrė naujosios dramos centre, tapo viena esminių jos *temų*, kuri, be abejo, paveikė jos estetiką, meninę kalbą ir reprezentacines taktikas.

Agresyvusis naujosios dramos diskursas, nestokojęs tikrovės „dokumentiškumo“ ar marginalijų bei subkultūrų hiperrealistinio atvaizdavimo, lietuvių teatrą beveik aplenkė nepaisant po 2000-ųjų statytų britų, vokiečių ar rusų pjesių. Toks naujosios dramos sąjūdis, koks vyko ir vyksta Rusijoje, Lietuvoje taip pat nesusiformavo. Vis dėlto lietuviškame teatre ir dramaturgijoje egzistuoja komunikacinės agresijos / prievartos diskursas. Turiu galvoje ne tik vieną naujausių, pavyzdžiui, Mariaus Ivaškevičiaus pjesę ir Oskaro Koršunovo spektaklį „Išvarymas“, kur keiksmožodžiai ir veikėjų agresija tampa jų tapatybės išraiška ir (susi)kalbėjimo įrankiu, savotišku kultūriniu kodu. Turiu galvoje ir tokią intensyvią spektaklio bei režisūros kalbą, kokia būdinga naujausiems Agniaus Jankevičiaus ir Artūro Areimos darbams. Tiek Jankevičiaus „Gelbėjime meilę“ (2012) pagal Danielio Danis pjesę „Akmeninių šunų bučiniai“, tiek Areimos statytame Williamo Shakespeare'o „Julijuje Cezaryje“ (2012) prievartos imperatyvas yra užkodotas dramaturgijoje. Tačiau kadangi abu režisieriai kuria savarankišką sceninį diskursą, kalbos ir veiksmo „smurtas“ jame įgyja savitas naratyvines formas.

Kanadiečio Danis dramaturgija skiriasi nuo daugelio kitų šiuolaikinių autorių sustiprinta pasakojimo funkcija. Marie-Aude Hemmerlé pasakojimą Danis pjesėse pavadina dialogo *avataru* – jis ne tik suardo dialogo struktūrą, transformuoja personažus, bet ir pačią pjesę paverčia dramos, lyrikos ir pasakojimo hibridu¹⁹. Personažų pasakojimai, kur praeitis ir dabartis susilieja, nes praeitis ir atmintis realizuojama / atkurama per kalbėjimo aktą, nuolat varijuoja adresato instanciją – perėjimai nuo pasakojimo prie monologo, nuo kreipinio į kitą personažą ar numanomą skaitytoją / žiūrovą yra staigūs, nemotyvuoti, kokie staigūs yra ir laiko bei erdvės pokyčiai. Be to, pats kalbėjimas čia įgyja tai emocinės išraiškos, tai teiginio ar komentaro, tai remarkų, nurodančių į sakytoją-personažą, formą. Aktyvus, impulsyvus, dramatiškas *kalbėjimas virsta veiksmo aktu* – sakymas, kaip istorijos atkūrimas čia ir dabar, tampa performatyvus. Personažų „istorijos virsta jų gyvenimais, kurie trunka tiek, kiek trunka pjesė ar spektaklis“²⁰.

Danis dramaturgija nėra vien techninis naujojo rašymo eksperimentas – kiekviena jo pjesių liudija šiuolaikinio žmogaus išsikalbėjimo, išsiskyrimo, pasidalijimo savo patirtimi ir išgyvenimais poreikį. Danis personažų istorijos prasideda tarsi po apokalipsės – viskas jau įvykę, tačiau įvykiai vėl ir vėl rekonstruojami juos atpasakojant (pavyzdžiui, „Dir dir dainoje“, Jankevičiaus statytoje pavadinimu „Paskutinė Diuranų daina. Išpažintis“, 2009). Žodis „kalbėti“ dramaturgui yra raktinis – per kalbą,

19 Hemmerlé 2006.

20 Ten pat.

pasakojimą steigiasi jo išgalvotas, kartais gausus mitinių paralelių, lyriškas ir ne mažiau agresyvus pasaulis.

Jankevičius pastatė tris Danis pjeses – „Paskutinę Diuranų dainą“, „Akmenų pelenus“ (2010) ir „Gelbėkime meilę“. Visos trys vaidinamos Kauno dramos teatre – režisierius jų dėka atskleidė jaunos trupės aktorius, išmokė juos iki šiol nebandytos sceninės kalbos. Pareikalavo iš aktorių kitokio sceninės egzistencijos *intensyvumo* – dinamiško, aštraus pasakojimo / kalbėjimo, besiremiančio aktyvia intonavimo ir judėjimo ritmika, palydima muzikinio akompanavimo. Kitaip tariant, suteikė kalbėjimui aktyvaus [vidinio] veiksmo išraišką, prilygstančią energijos iškrovai. Itin sutirštinta įtampų, ritmo ir tikslingai apskaičiuotų judesių kombinacija būdinga ir manifestui „Gelbėkime meilę“.

Žinoma, galima diskutuoti, ar pasirinkta spektaklio forma atitinka Danis pjesės poetiką. Tačiau režisierius stato ne tiek ją, kiek jos pagalba siekia pažadinti išorinės gerovės užmigdytą žiūrovų sąmonę, išjudinti jų sielą – kalba apie vartojimą, kuris grasinasi suvartoti meilę. Todėl įrėmina spektaklį reklaminiu „kebabinės veidu“ – mikrobangų krosnelės pasirodymu, o virš žiūrovų galvų pakabina didžiulį klouno galvos muliažą. Vis dėlto šios priemonės, skirtingai nuo aikštelės pakraštyje gyvai grojančių muzikantų, pagrindiniam – spektaklio pasakojimui – neturi jokios įtakos. Užtat Danis tekstui režisierius suteikia itin ekstremalią išraišką – už visus veikėjus čia kalba / pasakoja du aktoriai, kuriems antrina jaunučių būsimų artistų būrys, atliekantis ir „šunų“, ir gyvos dekoracijos funkciją. Iš dalies galima jaunu žmonių grupę prilyginti antikiniam chorui, kurio ritmiškas judėjimas ir rečitavimas, apgaubimas protagonistų savo kūnais, sukuria savotiško ritualo įspūdį. Kad ir kaip būtų, svarbiausia čia – itin intensyvus, dinamiškas ir kartu kupinas dramatismo pasakojimas. Šis pasakojimas iš esmės prilygintinas prievartos estetikai – tai ne vien Danis personažų istorija, kurią režisierius redukuoja iki sakymo akto, o pats *maksimaliai sugestyvus kalbėjimas*, kuris sceninio sprendimo kontekste aktoriams virsta vienintele raiškos priemone, o personažams – pasipriešinimo, išlikimo, kovos už savo meilę ir tiesą galimybe. Kitaip tariant, būtent aštrus, intensyvus, ritmiškas ir energija pulsuojantis kalbėjimas / sakymas, visiems aktoriams atsidūrus tarsi uždarame, akmenimis apibrėžtame rate ar savo pasaulio rezervate, tampa tikruoju veiksmu, prilygstančiu ir savotiškoms bandymo ištrūkti iš šio rezervato grumtynėms. Išorinė prievarta ir grėsmė, kurią jaučia ir patiria veikėjai, čia įgyja *sakymo, kaip kovos, formą*. Antra vertus, neatsitiktinai spektaklis pavadintas manifestu – jis teigia, šaukia, tvirtina, pasitelkdamas visą įmanomą balso ir ritmo galią.

„Gelbėkime meilę“ pasakojamos situacijos ir istorijos pertraukiamos čia pat grojančių muzikantų dainomis. Ir šiuo kartu būtent muzika tampa tais „epiniais“ intarpais, kurie sustyguoja spektaklio kompoziciją, atskiria ir intonuoja draminius bei lyrinius veiksmo / sakymo epizodus, juolab virsta tuo distancijuojančiu elementu, kuris žiūrovams leidžia atsikvėpti, pažvelgti į sceninį vyksmą iš šalies ir sudėlioti savo

akcentus. Spektaklio paradoksas yra tai, kad itin intensyvus dviejų aktorių / personažų kalbėjimas už visus pjesės veikėjus: aktoriui kalbant veikėjų moterų, o aktorei – vyrų vardu, komplikuoja ir taip fragmentiško, nesilaikančio jokių nuoseklaus pasakojimo taisyklių, teksto suvokimą. Šiuo požiūriu „Gelbėkime meilę“ ištis yra ir performatyvus, ir provokatyvus – verčia ne tik atidžiai sekti istorijų posūkius ir atskirti personažus, bet ir montuoti atskirus sakymo / atlikimo, muzikos ir spektaklio pradžios bei pabaigos epizodus.

Prievartos diskursas būdingas daugeliui pagal šiuolaikinę dramaturgiją statytų Jankevičiaus spektaklių. Režisieriaus apnuoginamos kraštutinės emocinės būsenos, riksmo proveržiai skaido sceninį naratyvą į savarankiškus pasakojimo ir atlikimo momentus, destabilizuoja žiūrovų percepciją. Antra vertus, režisieriaus spektakliuose pasakoja ne tik aktoriai / personažai, bet ir muzika, juolab vis dažnesni vaizdo intarpai. Spektaklyje „Prakeikta meilė“ pagal Pavelo Sanajevio apysaką „Palaidokit mane už grindjuostės“ (2010), kurtame kaip protagonisto vaikystės prisiminimai, atlikimo (močiutės rūpestis anūku, peržengiantis sveiko proto ribas, vaikiški išgyvenimai) ir pasakojimo (suaugusio berniuko prisiminimai) epizodai montuojami su ikoniniais 8–9 deš. sovietinės tikrovės vaizdais ir populiarių kino filmų kadrais. Vaizdai rutulioja savo istoriją – simboliais tapę interjerai ir eksterjerai „dramatizuoja“ močiutės charakterį, berniuko istoriją ir likimą; kino filmai – sutirština laikmečio absurdiškumo spalvas. Vaizdai ne tik išplečia sceninio veiksmo ribas, sukongretina ir kartu abstrahuoja protagonisto pasakojimo laiką ir erdvę, bet ir nuolat provokuoja žiūrovų asociacijas, kurios koreguoja tiesioginę veikėjų tarpusavio santykių, kaip komunalinės ir komunikacinės prievartos, recepciją.

Komunikacinės prievartos diskursas, toks būdingas šiuolaikinei pjesei ir pagal juos statytiems spektakliams, suponuoja sceninio sakymo / atlikimo *energinį intensyvumą*. Anot Bouko, „riksmo estetika“, sakymo energija ir fiziškumas, sumenkina ar net sunaikina lingvistinius ženklus – kalbinės reikšmės tampa vis mažiau suprantamos²¹. Be to, kalbėjimui / pasakojimui ir atlikimui tampant autonomiškais ir savarankiškais, aktyvinama ne dramatinė, grįsta sceninės istorijos pažinimu ir suvokimu, o performatyvioji (emocinė ir fizinė) sceninio naratyvo percepcija.

Pasakojimas – kaip montažas

Bertoltas Brechtas viena esminių savo epinio teatro ypatybių laikė montažą. Tik fragmentuota, pateikta su pertrūkais (jo teatre – muzikinių zongų pagalba) istorija neleidžia žiūrovams į ją ir jos veikėjus įsigyventi, priverčia atsiriboti ir vertinti. Draminių ir epinių fragmentų dialektika buvo grindžiama didaktiniais jo teatro uždaviniais.

²¹ Bouko 2010: 60.

Montažas anaip tol ne naujas reiškiny, nors būtent XX a. modernistai jam suteikė ypatingą vertę, o teoretikai pripažino, kad „montažas (kaip *veikimo būdas* ir *rezultatas*) sietinas su „gatavų detalių“ vartojimu, t. y. su tais dalykais, kurie vėliau virsta naujo sukomponuoto teksto (kūrinio) segmentais“, arba, kad tai – „veikimo būdas, kuris svetimus teksto segmentus priima į savo tekstą ir su šiuo tekstu juos derina arba konfrontuoja“²². Remdamasis modernistine (literatūros, teatro, dailės) praktika, Viktoras Žmegačas išskiria *demonstratyvų* (atvirą, erzinantį) ir *integruojantį* (paslėptą) montažą. Pirmasis neatsiejamas nuo daugelio avangardinių meno praktikų ir įgyja ideologinį atspalvį – tai kritikos, pasipriešinimo, senų taisyklių griovimo ir naujų kūrimo technika. Žinoma, XX a. pab. montažas neteko savo „naujumo“ ir šokiravimo idėjos, tačiau tapo itin parankus aktualizuojant vieną iš postmodernizmo paradigmu – požiūrių, prasmų, estetikų ir formų pliuralizmą, arba, Lyotard'o žodžiais tariant, paralogiją.

Montavimo technika itin tampriai susijusi su sceninio naratyvo epizacija bei rapsodizacija, o ši – su tokios pat montavimo kompetencijos reikalaujančia percepcija. Teatru apskritai būdingas skirtingų audiovizualinių „pranešėjų“ daugiabalsiškumas, o postmoderniam ar postdraminiam teatru – ir jų paralogija. Šis Lyotard'o konceptas²³, gimęs sujungus žodžius „paradoksas“ ir „analogija“, pritaikytas teatrinei kūrybai, reikštų ryšių ir prieštaravimų, paralelių ir konfliktų tarp spektaklio elementų sukūrimą, suponuojantį ir montažo bei koliažo (intertekstualumo) techniką. Tokia sceninė paralogija nesiremia jokiais homogenizuojančiais, hierarchizuojančiais ir struktūruojančiais kriterijais (nes jos sukūrimas ir yra svarbiausias kriterijus), tad ir percepcijos požiūriu ji griaua įprastus suvokimo mechanizmus. Kitaip tariant, montažas tapo kone kasdieniu šiuolaikinio teatro principu, skatinančiu tiek atlikimo, tiek interpretacijos įvairovę.

Vienas ryškiausių montažinės sceninio naratyvo / diskurso konstravimo technikos pavyzdžių – Areimos spektaklis „Julijus Cezaris“. Galima apie jį kalbėti ir kaip apie epizacijos / rapsodizacijos pavyzdį, kuriame ryškūs ne tik naratyviniai ir mimetiniai, draminiai ir performatyvūs sluoksniai, bet ir politinis aspektas.

Spektaklio atsiradimas ir inspiracijos tiesiogiai siejosi su šalies Seimo rinkimais, tad režisierius Shakespeare'o veiksma perkėlė į nūdienos „rinkimų štabą“. Politinio aktualumo sumanymui suteikia ir tai, kad po premjeros finalinės spektaklio scenos nuolat keičiamos – kūrėjai atidūs valdžios viršūnių „svyravimams“, ir jie įgyja savitus teatralizuotus komentarus.

Vis dėlto, kad ir koks svarbus būtų spektaklio politinis matmuo, į politiką režisierius žvelgia „filosofiškai“ ir klibina ne jos, o teatro struktūras. Shakespeare'o drama režisieriaus rankose virsta scenarijumi, kruvina valdžios perėmimo intriga ištirpsta „parazitiniame“ sąmokslo siužete, o pastarąjį nuolat trikdo metateatris kasis ir

22 Borchmeyer; Žmegač 2000: 217.

23 Лиотар 1994.

„realybės“ įsiveržimai. Tai yra režisierius montuoja dvi „istorijas“: vieną – apie jaunų, nuobodžiaujančių politikų-verslininkų susidorojimą su savo oponentu, o antrą – apie absurdo spektaklį kuriančius ir jame vaidinančius aktorius. Viso spektaklio metu šios istorijos viena kitai antrina, papildo, komentuoja – šekspyriškasis tekstas gali bet kurią akimirką nutrūkti ir virsti kasdiene, gausia keiksmožodžių kalba, aktoriai – „išeiti“ iš vaidmens, replikuoti žiūrovams, ironizuoti kolegas bei tekstą ir sugriauti spektaklio iliuziją.

Tiesą pasakius, nuo pat spektaklio pradžios teatrinė iliuzija ir kuriama, ir griauinama – vaidinama mažoje aikštelėje, visai šalia žiūrovų, aktoriai vilki šiuolaikinius kostiumus, ant sienos kabo skirtingų spektaklių afišos, greta pakabintų televizorių ekranuose transliuojamos pasaulio žinios ir žirgų lenktynės. Žiūrovai atsiduria tarsi rinkimų štabe, tarsi jaunų vyrų slaptame susirinkime, tampa tai kruvinų, tai teatrinų žaidimų liudininkais. Shakespeare'o dramos konstrukcija palaiko mimetinių spektaklio lygmenį, o epiniai įterpiniai jį apverčia ir parodijuoja; scenografija čia tampa antiscenografija, veiksmas ir siužetas – antiveiksmu ir antisuižetu, muzika – antimuzika – visos vaizdinės ir garsinės priemonės pretenduoja būti savarankiškos, net atsitiktinės. Ironijos, pramaišiu su pačių menininkų atviru įtūžiu, elementai apnuogina ne tik valdžios ir galios [subjektų], bet ir paties teatro tuštybę, brutalumą, manipuliacinę prigimtį. Taip spektaklis įgyja *kritinę intonaciją*, kurią dar labiau paaštrina komunikacinės prievartos diskursas.

„Julijus Cezaris“ ne tik žaidžia sceninės interpretacijos (ne)galimybėmis, bet ir su žiūrovų recepcija, provokuodamas jų reakcijas nuo susidomėjimo, atidumo iki juoko ar pasipiktinimo. Galima sakyti, kad spektaklis sleidžiasi kaip gyvas, besimainantis organizmas, ir nuo kiekvieno žiūrovo priklauso, kokias asociacijas ar aliuizijas, priėmimo ar atmetimo reakcijas jis išgyvens.

Panašiai režisierius dirbo statydamas Friedricho Schillerio „Plėšikus“ (2012). „Bulvarinio skaitalo“ stilius, suparodijuodamas moralinį dramos patosą, leido atsirasti dviem sceninio veiksmo ir pasakojimo lygmenims, grįstiems skirtinga estetika ir interpretacine bei dekonstrukcine taktikomis. Pirmasis – interpretacinis – lygmuo (Franco Moro linija) čia nuolat atakuojamas dekonstrukcinio (Karlo Moro linija) lygmens, skaidančio siužeto nuoseklumą ir pripildančio jį savarankiškų (ironiškų, paradoksalių, teatrališkų) detalių. Režisierius nesugriauna dramaturginio rémo (Schillerio dramatinė konstrukcija išsaugoma kaip scenarijus), tačiau ne tik jis, bet ir šių lygmenų susikirtimai, vienas į kitą perėjimai ir papildymai kuria tikrą sceninį veiksmą ir sceninį naratyvą. Perfrazuojant Jeaną-Pierre'ą Ryngaert'ą galima būtų pasakyti, kad scenoje matome aktorius, kurie nekuria jokios apibrėžtos prasmės, nieko neabsoliutina, o visas įdomumas slypi žodžių, kalbos ir vaidybos transformacijų ir deformacijų zonose²⁴.

²⁴ Ryngaert; Sermon 2006: 166.

Lietuvos teatre sunkiai surastume tikrųjų postdraminio teatro pavyzdžių. Tačiau jo elementų gausu daugelyje spektaklių, kuriuose dramatinio ar literatūrinio teksto interpretacija nebėra svarbiausias režisierių ir aktorių tikslas. Interpretacija tampa gerokai sudėtingesnio, varijuojančio keletą (re)prezentacinių priemonių (medijų, gyvos muzikos) sceninio diskurso sukūrimu, kuriame šios priemonės tampa lygiavertės, o kartais ir svarbesnės už aktorių vaidybą, pasakojamą istoriją.

Žvelgiant į šiuolaikinės interpretuojančios režisūros tendencijas kaip vieną ryškiausių strategijų galima išskirti epizacijos / rapsodizacijos techniką. Ši technika, būdinga naujosios dramos poetikai, skatina režisierius ja remtis ir statant klasikinius kūrinius. Epizacija suponuoja naracijos ir atlikimo, sakymo ir atvaizdavimo dialektiką, „prisiimančią“ dramatinio ir sceninio veiksmo funkciją. Spektaklis virsta atvira struktūra, aktualizuojamas improvizacijos elementas. Sakymo ir / ar atlikimo aktas, išlaisvintas nuo fabulos „atkūrimo“, turi įtakos sceninio apipavidalinimo, vaidybos pokyčiams. Intensyvus, dinamiškas, montažo technika grįstas sceninis naratyvas / diskursas provokuoja naujas žiūrovų percepcijos kompetencijas – spektaklio metu jie tampa ne pasyvūs svetimų pasakojimų klausytojai, o aktyvūs savo istorijų kūrėjai.

Gauta 2013 05 13

Priimta 2013 05 17

Literatūra

1. Barret, J. *Staged narrative. Poetics and the Messenger in Greek tragedy*. Berkeley: University of California Press, 2002.
2. Borchmeyer, D.; Žmegač, V. *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos*. Vilnius: Tyto alba, 2000.
3. Bouko, C. *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Bruxelles: P. I. E.-Peter Lang; Éditions scientifiques internationales, 2010.
4. Dessons, G. *Poetikos įvadas*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
5. Gadamer, H.-G. *Istorija. Menas. Kalba*. Vilnius: Baltos lankos, 1999.
6. Hemmerlé, M.-A. Le récit comme avatar du dialogue dans le théâtre de Daniel Danis. *Loxias*. 2006: 13. Prieiga per internetą: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1113> (žiūrėta 2013 05 04).
7. Keršytė, N. Pasakojimo veiksmas literatūroje. *XX amžiaus literatūros teorijos. Konceptualioji kritika*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.
8. Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
9. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de J.-P. Sarrazac. Belval: Circé, 2005.
10. Mervant-Roux, M.-M. *Figurations du spectateur*. Paris: L'Harmattan, 2007.
11. Métais-Chastanier, B. *L'art du montage chez Reza*. 2006. Prieiga per internetą: www.fabula.org/lht/2/Metais.html (žiūrėta 2013 05 04).
12. Ryngaert, J.-P.; Sermon, J. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: Tétrales, 2006.
13. Sarrazac, J.-P. *L'Avenir du drame*. Saulxures: Circé, 1999 (1981).
14. Sarrazac, J.-P. *Poétique du drame moderne*. Paris: Seuil, 2012.
15. Szondi, P. *Théorie du drame moderne*. Belfort: Circé, 2006.
16. Vaou, E. Le récit dans les tragédies d'Euripide: étude d'un discours performatif. *Loxias*. 2006: 12. Prieiga per internetą: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=918> (žiūrėta 2013 03 18).

17. Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? *Ad Marginem*'93. Ежегодник. Москва: Ad Marginem, 1994.
18. Липовецкий, М.; Боймерс, Б. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „Новой драмы“*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

Rasa Vasinauskaitė

Narrative strategies in contemporary Lithuanian theatre. Technique of episation / rhapsodisation

Summary

The article analyses the strategies of the contemporary Lithuanian theatre destroying narrative construction of the scenic action. With the help of examples of Lithuanian and foreign theatre the technique of episation / rhapsodisation is being distinguished. This technique replaces the traditional conception of action and representation by the act of performative statement and develops the montage-based structure of the performance. One could hardly find real examples of post-dramatic theatre in Lithuania. But there are plenty of its elements in the performances where the interpretation of dramatic or literary text is no longer the main goal of the director and actors. Interpretation becomes the creation of the complicate scenic discourse, introducing several devices of (re)presentation: media, live music. These devices become equal and sometimes even more important than the acting or narrative story.

Looking at the tendencies of the interpretative direction, the technique of episation / rhapsodisation could be distinguished as the most distinct strategies. This technique, characteristic of the poetics of new drama, encourages theatre directors to employ this technique while producing classical plays. Episation presupposes the dialectic of narration and performance, delivery and representation, which assumes the function of dramatic and scenic action. The performance becomes an open structure, and the element of improvisation is being actualised. The act of delivery and / or performance, free from the duty of the “recreation” of the plot, influences the changes of scenic design and acting. The scenic narrative / discourse based by the intensive, dynamic technique of montage, provokes new competences of the spectators’ reception – during the performance they cease being passive listeners of the extraneous tales and become active creators of their own stories.

KEY WORDS: episation, imitation, montage, narration, post-dramatic theatre